

“OS AMANTES”, DE JORGE DE SENA: UM CÂNTICO SAGRADO

Márcia Vieira Maia

*Quem diz de amor fazer que os actos não são belos
que sabe ou sonha de beleza? Quem
sente que suja ou é sujado por fazê-los
que goza de si mesmo e com alguém?*

*Só não é belo o que se não deseja
ou que ao nosso desejo mal responde.
E suja ou é sujado que não seja
feito do ardor que se não nega ou esconde.*

*Que gestos há mais belos que os do sexo?
Que corpo belo é menos belo em movimento?
E que mover-se um corpo no de um outro o amplexo
não é dos corpos o mais puro intento?*

*Olhos se fechem não para não ver
mas para o corpo ver o que eles não,
e no silêncio se ouça o só ranger
da carne que é da carne a só razão.*

Jorge de Sena — “Arte de amar”¹

Na obra de Jorge de Sena, Eros é o agente de metamorfose que permite à humanidade readquirir uma essência divina, perdida com a queda original.² Ao celebrar o erótico como uma expressão particular do sagrado, o autor dignifica a própria natureza do homem, permitindo-lhe ascender à dimensão paradisiaca e recuperar sua imortalidade primeva. Essa divinização do ser através do erotismo é a proposta desenvolvida em “Os Amantes”³, obra que, apre-

sentando como epígrafe justamente uma oração (*De Hominis Dignitate*), revela-se o canto sacro de uma crença redentora: a criação artística.

A dignidade em uma "Arte de amar"

O conto apresenta-se estruturado em três segmentos. Os dois primeiros o caracterizam como um dos textos senianos que exploram técnicas de narração simultânea e paralela, enquanto que o experimentalismo refletido na última etapa da obra a situa numa zona intermediária entre a ficção breve e o ensaio.

A narrativa, em discurso indireto livre, é iniciada no preciso momento subsequente a uma relação sexual entre dois amantes. A partir desse ponto, são minuciosamente descritos os gestos, as emoções e os pensamentos do casal, tanto na perspectiva feminina quanto na masculina, apresentadas, respectivamente, na primeira e na segunda partes do texto. Apenas o parágrafo introdutório é idêntico em ambas as visões, sugerindo que a fusão experimentada durante o ato amoroso ainda permanece, num instante imediatamente posterior, através de uma saciedade compartilhada de forma idêntica no casal. Todavia, a continuidade perfeita é impossível de ser preservada. Assim, a estrutura bipartida da narração reflete precisamente essa descontinuidade inerente à natureza humana, que fragmenta um estado de comunhão absoluta em duas pessoas tornadas, então, reciprocamente sujeito e objeto de si mesmas.

Excetuando-se o início comum das duas primeiras partes do conto, todos os outros estágios, quando acompanhados paralelamente, revelam que a simultaneidade das percepções sensoriais dos personagens não corresponde a uma reciprocidade integral de sentimentos e reflexões. Essas nuances, inseridas de maneira sutil em cada ponto de vista, podem ser apreendidas através de um confronto entre a expressão da mulher e a do homem:

Olhou-o docemente, num olhar húmido e quebrado em que as feições dele evoluíam incertas, ao sabor das sombras e do encantamento que ainda perdurava nela, e tomando aspectos diversos, ora confundidos, ora sucessivos, em que havia traços dos retratos deles em criança e em adolescente, quando o não conhecera, e recordações de ângulos em que surpreendera a cabeça dele e lhe haviam ficado pela sobressaliência, que destacara então, de um pormenor qualquer [...]. (ANAD 201-202)

Quando ela o fitava assim com aquele olhar húmido e quebrado, que ao mesmo tempo lhe perscrutava as feições e abstraía delas em transfigurações imaginosas da ternura, o que ele como que via no flutuar difuso em que o próprio olhar vagava atento para além dele, apetecia-lhe torcer nos dedos duros os seios entre os quais a mão pousava. Sentir a tremura ténue que a ficava percorrendo não era uma carícia, nem uma metamorfose do desejo em estima [...]. Era, antes, reter na carne o que

tendia a repercutir, em concêntricas ondas, na imaginação e na memória. (ANAD 205)

Em “Os Amantes”, a manifestação da dualidade entre o “eu” e o “outro” se realiza, essencialmente, por uma linguagem corporal, através das mãos e do olhar, sendo, porém, conferido a este um nítido privilégio. De fato, existe toda uma tradição poética que atribui à visão uma supremacia sobre os outros sentidos, com base em princípios estéticos que vinculam o olhar à aquisição do saber, sintetizados na teoria do conhecimento.

No petrarquismo, o olhar é relacionado a um saber espiritualizado, uma vez que permitiria ao poeta, através da contemplação platônica da mulher amada, atingir uma plenitude de conhecimento e ascender a um plano abstrato no qual se encontra a Beleza. Essa concepção é reestruturada por Jorge de Sena, que não apenas reafirma que o amor se relaciona ao conhecimento: também a associação deste à posse erótica constitui-se como primordial para o escritor. Seguindo suas conjecturas, se, por um lado, o amor é “uma metáfora para alguns graus de saber espiritual”⁴, de outro, há um tipo de conhecimento que exclusivamente pode ser revelado através da relação carnal:

O mito do conhecimento como posse (da visão como acto sexual) tem as suas raízes na própria condição fisiológica que substitui a visão pelo acto, na posse, e configura imaginariamente a posse numa visão que é anterior ou posterior ao acto. O que, na posse, dois amantes podem ver nos olhos um do outro não é o próprio acto, mas o interiorizado efeito dela.⁵

É fundamental ressaltar que Jorge de Sena exclui o sentido do olhar dessa outra maneira, sexualizada, de aquisição de conhecimento, “desnecessários que os olhos são à verdadeira posse erótica”⁶. O autor realiza, pois, uma verdadeira subversão no significado do olhar, metamorfose essa admiravelmente expressa na sua “Arte de amar”, ao propor que os “Olhos se fechem não para não ver / mas para o corpo ver o que eles não”. Enaltecendo o contato sensual em substituição à visão, configura-se exatamente a forma de aquisição de conhecimento que é consagrada em toda a sua obra.

A liberdade da natureza humana

As duas etapas descritivas que abrem o conto são a base para os comentários algo filosóficos apresentados no seu estágio final, onde se tem a transferência da perspectiva para um narrador onisciente que reflete a propósito dos amantes por ele contemplados. Essa última parte, constitui, nas palavras de Cota Fagundes, “one of Sena’s most elaborate fictional statements on human condition in general and, in particular, an expression of his conception of human dignity”⁷.

De fato, o princípio das digressões, em “Os Amantes”, remete precisamente à oração *De Hominis Dignitate*, do humanista italiano Pico della Mirandola (1463-1494), que Fazenda Lourenço considera “um dos textos e autores fundamentais para Jorge de Sena”⁸. O estudioso recorda que um trecho dessa obra é, inclusive, citado pelo escritor no poema “Céfalo e Prócris”:

..... *se de enganos,
de mutações, de incestos, e de crimes,
é feita a liberdade de nascer-se humano,
“nem do céu, nem da terra, nem mortal
nem imortal, mas livre e altivo artista
que o próprio ser esculpe e que o modela
na forma preferida” — o canto e a morte,
o roubo e a dádiva, e o doce orvalho
nas folhas matutinas, como a espuma
que às praias vem qual sêmen de Cronos,
cinzel e a pedra são, gesto e modelo,
esse modelo ignoto, entre o devir e as coisas,
e que se perde, livre, quando Prócris morre,
e se demora, altivo, quando a mata Céfalo.*⁹

A passagem da oração inserida entre aspas no poema e, ainda, comentada por Jorge de Sena em respectiva nota, corresponde aproximadamente à parte que encerra a epígrafe do conto:

A natureza de todas as outras criaturas é definida e restringida pelas leis que Nós fixámos; tu, pelo contrário, isento de tais restrições, podes, por teu livre arbítrio, cuja custódia Nós te atribuímos, traçar por ti mesmo as linhas da tua própria natureza (...) Fizemos de ti uma criatura nem do céu, nem da terra, nem mortal, nem imortal, para que possas, como livre e altivo escultor do teu próprio ser, modelar-te na forma que preferires.

Pico della Mirandola — *De Hominis Dignitate* (ANAD 201)

A leitura seniana da *De Hominis Dignitate* já suscitou várias dúvidas na crítica, não somente quanto a certas imprecisões que teriam sido cometidas por Jorge de Sena na sua tradução mas, principalmente, quanto ao contexto religioso no qual as palavras da oração estariam sendo dirigidas por Deus a Adão: antes ou depois da queda. Nossas conclusões indicam que, mais precisamente, tenha ocorrido alguma reflexão involuntária, na interpretação da obra de Mirandola por Jorge de Sena, da sua própria concepção sobre a dignidade do homem.

Na visão seniana, a dignidade humana permanece mesmo com a expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden, uma vez que esse acontecimento não

representaria verdadeiramente uma degradação do homem e nem sequer uma perda definitiva de sua essência divina — a imortalidade mítica. A transgressão do casal edênico à interdição imposta por Deus — o conhecimento do Bem e do Mal — é, antes, uma afirmação da liberdade humana: ao obedecer apenas à sua própria vontade, realizando a descoberta consciente da sexualidade, o homem transforma a sua condição original e, portanto, escolhe de maneira independente o seu destino. Desse modo, o trecho está totalmente de acordo com a convicção do autor de que o indivíduo, possuindo não apenas uma natureza humana mas também uma divindade que pode ser recuperada, é, simultaneamente, “nem do céu, nem da terra, nem mortal, nem imortal”.

Na epígrafe do conto, encontra-se a noção de que, “isento” das “restrições” das “leis” divinas que definem e limitam a “natureza de todas as outras criaturas”, o homem pode “traçar por si mesmo as linhas” da sua “própria natureza”, graças ao “livre arbítrio”. Este conceito também é resgatado por Jorge de Sena no poema “Céfalo e Prócris”, onde o escritor destaca que “a liberdade de nascer-se humano” é feita de “enganos”, “mutações”, “crimes”, ou seja, de delitos cometidos por uma malícia existente no homem, *ab initio*, como uma potencialidade inerente à sua natureza, o que acentua esse livre arbítrio.

Assim como a dignidade primeva, o livre arbítrio se mantém mesmo após o pecado original (a infração à interdição divina), que propiciou a aquisição do conhecimento do bem e do mal — “o canto e a morte”, “o roubo e a dádiva” — instrumento e matéria, como o “cinzel” e a “pedra”, com que o homem, através do seu “gesto”, esculpe o “modelo” do seu “próprio ser” “na forma preferida”. Certamente, cada pessoa é livre — sem necessitar da graça divina — para escolher as matérias com as quais deseja modelar a sua própria forma. Mas, sem dúvida, a mais importante delas, para o homem seniano, é aquela que, “como a espuma / que às praias vem qual sêmem de Cronos”, lhe é oferecida através do conhecimento do amor.

A divindade pela criação artística

No início da terceira fase do conto, o narrador assume uma atitude indagadora: “Ali deitados ambos, separados já, quem são? Será que o sabem? Será que voltarão a ser o que antes eram?” (ANAD210). O estado de separação dos amantes, característico de uma descontinuidade individual que cada ser só ultrapassa ao se projetar para fora de si, no encontro sexual, indiretamente aponta o momento em que se desenvolvem as reflexões. Contudo, essas interrogações parecem inconsistentes: “De nada vale que perguntemos; de nada adianta que, nos gestos de um e de outro, tentemos ler o que eles por si mesmos tentam ler” (ANAD210). É instigante a idéia sugerida pelo narrador de que os movimentos dos corpos dos amantes são um texto erótico cuja leitura eles procuram imaginar. Essa decifração se estende, inclusive, a nós, leitores de um corpo textual — *corpus* — em que coexistem vários discursos, isto é, a

perspectiva — uma visão que é também uma leitura — de cada amante e, ainda, aquela que as engloba, a do próprio narrador.

Há, na realidade, um parentesco que enlaça visão, imaginação e palavra como resultados do ato da luz: para que seja possível a visão de qualquer objeto, é preciso que uma luminosidade incida sobre ele. Todavia, as coisas são configurações que se oferecem à observação por perfis e incompletas, pois nunca nossos olhos verão simultaneamente todas as suas faces. O olhar da Renascença chama-se justamente *perspectiva*, envolvendo esta dois sentidos: o ver para frente e o ver em profundidade. Na narrativa seniana, tem-se a interação das diferentes perspectivas, ou seja, a simultaneidade do ativo e do passivo, a visão fazendo-se das coisas para nós e de nós para elas. Porém,

*O olhar do outro para mim não me abarca inteiramente, porque nem a sua visão nem a minha nos constituem como objetos definidos: tanto a perspectiva do outro desliza espontaneamente na minha quanto “a minha perspectiva desliza espontaneamente na do outro e, juntas, são recolhidas em um único mundo onde todos participamos como sujeitos anônimos da percepção”.*¹⁰

Esse “único mundo onde todos participamos” é exatamente o corpo erótico do tecido literário, onde se entremeiam os fios das diferentes perspectivas narrativas que nele são recolhidas e cujo desembarhar proporciona a fruição do prazer do texto. O olhar, sem dúvida, é causa de prazer pois, no homem, existe um desejo de conhecer tudo, por meio da carne. Por conseguinte, mesmo tendo os olhos a maior aptidão para o conhecimento, eles envolvem todos os outros sentidos. A afinidade entre erotismo e olhar — a concupiscência dos olhos — já fora indicada, no Renascimento, por Mirandola, que revela uma relação primordial de Eros com a visão humana. Eros, diz ele, que em grego significa amor, para Plotino deriva de *orasis*, que significa visão. Também o desejo é assunto abordado pelo humanista, que o divide em “duas espécies” — o “natural” e o “cognoscitivo”:

*O [desejo natural] reserva o teórico para as criaturas que não têm conhecimento; quanto ao [desejo cognoscitivo], desenvolve-se noutras a partir de uma virtude cognoscitiva, à qual se junta outra apetitiva.*¹¹

De modo equivalente, Jorge de Sena opõe o “amor ignorante” ao “amor cognoscente”¹². A partir dessas distinções apontadas pelos dois autores, aprende-se que a dignidade do homem se manifesta apenas através do desejo cognoscitivo — que não exclui uma “virtude” “apetitiva” — pois o amor é cognoscente. Ou, como acrescenta Jorge de Sena, “o amor se caracteriza pelo anseio contraditório de prazer e de conhecimento do objeto”.¹³ Consequentemente, é possível se estabelecer uma ligação entre a dignidade humana e a visão:

*A Renascença [...] está banhada pela idéia da dignidade do homem, miraculum magnum, dissera Pico della Mirandola, e essa dignidade ainda é um último esforço para que o movimento ascencional da visão rumo ao olho do espírito e, deste, rumo ao inteligível não se faça com o sacrifício do olhar corporal que, por isso mesmo, será profundamente espiritualizado.*¹⁴

Mirandola, constata-se, não elimina o olhar corporal do movimento da visão em direção ao conhecimento inteligível, mas sim o espiritualiza. Todavia, uma vez que o tipo de conhecimento — adquirido por meio do amor — que Jorge de Sena exalta não é o intelectual, o escritor propõe, em sua obra, ao invés de uma espiritualização, *uma encarnação do olhar*. Através “da carne que é da carne a só razão”, o homem atinge, na “visão profunda”¹⁵ seniana, um conhecimento de uma outra espécie de racionalidade: *a razão da carne*.

Ainda a partir de *De Hominis Dignitate*, é inserido, no conto, o tema da (i)mortalidade, estreitamente ligado ao caminho temporal do homem, um percurso da luz à treva, do nascimento à morte. Se nascer é vir às praias da luz, enquanto que morrer é perder a luz, viver é olhar essa luz, por breve mas belo tempo. A visão realiza uma trajetória no tempo, pois o olhar que vê o nascer para a luz contempla também o mergulhar na treva. Dessa maneira, em “Os Amantes”, a admiração do narrador transcorre numa dimensão intermediária entre a efemeridade da vida e a imutabilidade da morte, na qual se encontra o homem, “nem mortal, nem imortal”:

Seria um erro, porém, supô-los imortais, fora do tempo e do espaço, vivendo apenas de tortura e de gozo, ou tortura-gozo, em que seriam natureza humana. Outro erro, porém, e não menor, seria supô-los mortais, isto é, confinados a si mesmos, entregues a si mesmos. (ANAD 210)

Se viver é olhar a luz e o ato da visão lança cada ser para fora de si mesmo, o confinamento virtualmente significa a morte. Por outro lado, assim como o olhar é uma saída de si, no abraço sexual (tortura e gozo) inerente à natureza humana, tem-se a projeção de cada amante para fora de si mesmo, momentaneamente ultrapassando os limites da morte e do tempo:

*[...] em alguns momentos o tempo se entreabre e nos deixa ver o outro lado. Estes instantes são experiências da conjunção do sujeito e do objeto, do eu sou e você é, do agora e sempre, do mais além e do aqui. [...] Uma dessas experiências é a do amor, na qual a sensação se une ao sentimento e ambas ao espírito. É a experiência do total estranhamento: estamos fora de nós, lançados diante da pessoa amada; e é a experiência da volta à origem, a esse lugar que não está no espaço e que é nossa pátria original. A pessoa amada é, ao mesmo tempo, terra incógnita e casa natal; a desconhecida e a reconhecida.*¹⁶

A desobediência que levou o homem a perder o Paraíso deu-lhe também o conhecimento do amor, ou seja, a matéria com a qual ele desejou moldar a sua própria forma. É exatamente esse saber que permite à pessoa readquirir a sua condição original paradisíaca, já que “o movimento desejante só em aparência é transgressão do divino porque, em essência, é a realização da divindade em nós”.¹⁷ Na verdade, o desejo é concebido como efeito da liberdade humana.

Não são então a natureza humana, livre e responsável, que, mesmo morrendo, ou porque morre, da morte se liberta? Nem são esse limite, esse confinamento, em que ficará preso e aniquilado o ser admirável que não mais se repete?

Não, não são. (ANAD 210)

Na concepção seniana, a dignidade da existência está justamente na liberdade de se conhecer o prazer do amor, ainda que ele possa levar o homem à morte: “todo o amor é uma luta da morte consigo própria”.¹⁸ Contudo, a palavra visionária do poeta e, depois dele, a dos mestres da verdade — os oráculos — conferem imortalidade através do louvor que glorifica e seu silêncio, lançando algo ou alguém no esquecimento, é morte. Assim, paralelamente a esse mistério do amor e da morte, Jorge de Sena resgata a idéia de um outro tipo de imortalidade, também não religiosa — aquela possível aos homens que, *por obras valerosas / Se vão da lei da Morte libertando*. Por meio da citada interlocução camoniana — “da morte se liberta” (ANAD210) — o autor afirma a sua própria convicção de que a obra de arte é capaz de divinizar o homem, conferindo-lhe uma imortalidade mítica.

Os amantes, porém, “não são” nem “natureza humana” — imortalidade — nem o “confinamento” — mortalidade (ANAD210). Cada um deles, “nem mortal, nem imortal”, enfrenta as vicissitudes da “vida cotidiana” (ANAD206): a “pobreza”, as “apreensões”, as “preocupações”, o “trabalho” (ANAD210). A existência desse homem e dessa mulher, sobre os quais nada é especificado — nome, idade, profissão, nacionalidade —, é idêntica à de tantos outros casais, ao longo dos tempos e da história, desde a criação do mundo:

Adão e Eva são o começo e o fim de cada casal. Vivem no Paraíso, um lugar que não está além do tempo e sim em seu princípio. O Paraíso é o que está antes; a história é a degradação do tempo primordial, a queda do eterno agora na sucessão. [...] O pecado de Adão e Eva os arroja ao tempo sucessivo: à mudança, ao acidente, ao trabalho, à morte. [...] O tempo os habita, o tempo os desabita. Cada casal de amantes revive sua história, cada casal sofre a nostalgia do Paraíso, tem consciência da morte e vive um contínuo corpo a corpo com o tempo sem corpo... Reinventar o amor é reinventar o casal original, os desterrados do Éden, criadores deste mundo e da história.¹⁹

Diante da “malícia da vida” (ANAD210), a experiência do amor deve ser capaz de permitir, a cada amante, redescobrir a inocência de uma perdida Idade de Ouro, já que o prazer erótico não é pecaminoso e, portanto, a natureza do homem não o impede de conquistar o Paraíso. Mas, para isso, é preciso que o seu amor resista ao peso da “obrigação diurna de viver” (ANAD 210), pois, do contrário, as próprias formas nas quais com ele os amantes se modelaram irão desaparecer. O arquétipo de Adão e Eva está, assim, perfeitamente representado no casal que o narrador contempla e para o qual é possível “inventar tudo”: a “alegria”, a “dor”, uma “casa”, o “emprego”, as “palavras”, os “sorrisos”, a “cidade”, a “época”, ... (ANAD210-211).

Pode-se inventar, principalmente, “Os olhos que se fecham para não compreender. Os olhos que se fecham para compreenderem melhor” (ANAD211). O fechamento dos olhos impede a compreensão intelectual, ou seja, o conhecimento absoluto que é adquirido através do sentido do olhar, presença concreta que origina uma abstração, o *ver no espírito*. Mas esse próprio fechamento dos olhos — as janelas da alma — permite que se atinja uma compreensão melhor (a visão profunda) do que aquela propiciada pela razão do intelecto. Na ausência da visão sensorial — o *ver com os olhos* — é possível ao corpo, através da fusão erótica, virtualmente ver aquilo que os olhos não conseguem, alcançando a *razão da carne*, um saber de outra natureza — a humana. Assim, pelo amor, pode-se atingir dois tipos opostos de conhecimento: um, que se desencadeia na concreção da presença do olhar sensorial, mas que se realiza no plano etéreo do inteligível abstrato, em que a *visão dos olhos* está ausente; outro, que se origina na virtualidade da ausência do olhar sensorial, mas que se realiza no plano concreto da carne sensual, em que a *visão corpórea* está presente. No entanto, na obra seniana, certamente não existe qualquer tensão dialética entre esses dois tipos de conhecimento. Jorge de Sena, sem qualquer dúvida, exclusivamente celebra o amor cognoscente, ou seja, aquele que concilia o conhecimento da pessoa amada com o prazer da posse erótica.

Se o conhecimento é, necessariamente, uma decorrência de algum tipo de visão, o narrador que contempla os amantes também deseja conhecê-los e, por isso, entrelaça o seu olhar à imaginação, com a certeza de que aquelas vidas inventadas possuem um destino idêntico ao que ele acredita saber:

[...] tudo o que inventássemos era a mesma, a minuciosa, a concreta, a exacta, a rigorosa vida deles, tal como é de fato, no dia a dia, noite a noite, hora a hora, em que eles a vivem ou são por ela vividos. (ANAD 211)

Entretanto, nesse destino, a felicidade do momento presente ou do futuro imperscrutável pode desaparecer, sendo evocada, então, a memória. A atividade própria da contemplação é a lembrança. Pela anamnésia, delineia-se uma visão mental que alcança o espaço do pretérito, transcendendo os limites

do presente, que é finito e mortal como todo tempo corpóreo: enquanto lembra, cada indivíduo está triunfando sobre a morte.

Porém, a simples recordação, nos amantes observados, da vida passada de tantos outros casais neles reinventados, não é suficiente para se vencer, em definitivo, a morte, já que o instante da reminiscência é passageiro. Então, o pensamento do narrador manifesta o seu desejo de conhecimento dos seres que admira, o que significa que é estabelecida uma relação amorosa também entre o espectador e o casal.

Mas inventar para quê? Se vão separar-se para sempre, se alguém se interporá entre eles, se o amor morrerá de súbito, tão arbitrariamente como é, agora, a própria essência — tão frágil, tão incerta — da vida de ambos; tudo isso será que nos importa? Será que nos diz respeito? (ANAD 211)

O envolvimento afetivo do observador o leva a preocupar-se com o destino dos amantes, o qual a sua imaginação apenas não pode transformar. Com certeza, somente a vivência plena do amor torna cada ser capaz de enfrentar a morte:

[...] o amor é uma das respostas que o homem inventou para olhar de frente a morte. Pelo amor roubamos ao tempo que nos mata umas quantas horas que transformamos, às vezes, em paraíso e outras em inferno. De ambas as formas o tempo se distende e deixa de ser uma medida. Mais além da felicidade ou infelicidade, embora seja as duas coisas, o amor é intensidade; não nos presenteia com a eternidade mas sim com a vivacidade, esse minuto no qual se entreabrem as portas do tempo e do espaço — aqui é mais além e agora é sempre.²⁰

O narrador se importa com aqueles que, mais do que exclusivamente contemplar, quer conhecer. Sendo cognoscitivo, o seu olhar demonstra que ele sente pelo casal realmente amor. Esse sentimento acaba por transformar o narrador num terceiro amante, que projeta a si mesmo nas próprias imagens dos seres que o seu desejo de conhecimento elabora:

Sem dúvida que importa e nos diz respeito. E até bem mais do que reconhecemos na nossa curiosidade, no nosso prazer de aferirmos por alheias as nossas vidas, na nossa amargura de referirmos a nós mesmos as vidas dos outros. A sorte deles não pode, por forma alguma, ser-nos indiferente. É fundamental que saibamos avaliá-la, saibamos distingui-la, possamos resumi-la num caso, num problema, numa situação, para intervirmos, ao menos uma vez, a tempo e no lugar mais próprio. Aparentaríamos a mão dele, com simpatia. Beijaríamos — será que beijaríamos? — a mão dela com ternura e carinho. Faríamos tudo que estivesse ao nosso alcance para salvá-los (ou para perdê-los). (ANAD 211)

O espectador identifica-se com os amantes, ao “aferirmos por alheias as nossas vidas” e “referirmos a nós mesmos as vidas dos outros”. Isso significa que, por um processo diverso ao do platonismo, também aqui *transforma-se o amador na cousa amada, não por virtude do muito imaginar*, mas por uma apreensão, através do olhar, dos seres amados no interior do próprio observador. Nessa união amorosa, não é o intelecto que, pensando através de imagens, atinge a razão, mas sim a visão do corpo, “que é da carne a só razão”.

Esse terceiro amante, portanto, não se satisfaz em admirar: ele deseja compreender a existência dos seres que ama — “avaliá-la”, “distingui-la”, resumi-la” —, para que o seu amor possa lhes ser externado, não só por algum contato físico (com suas mãos), mas principalmente através de uma intervenção em suas vidas, salvando-os ou perdendo-os.

O narrador, ao se dispor a agir, assume uma atitude que, sob certa perspectiva, se assemelharia à de um deus interferindo no destino de suas criaturas. Todavia, na relação de amor do conto, em que todos são, simultaneamente, sujeitos e objetos de olhares que se interpenetram, é possível a fusão dos três seres num único corpo cognoscente:

*Há um parentesco entre o olhar do outro e o meu corpo vivo, que remete a “um único mundo”. Essa afinidade, ou essa “intercorporalidade”, consagra-se de modo eminente no ato amoroso e no fazer artístico, pois em ambos se eclipsa, ao longo do processo de união-criação, a dualidade de eu e outro.*²¹

Assim como, na natureza humana, cada amante sobrevive pelo amor do outro ser que com ele se funde e nele se transforma, também, num plano estético, a obra criada — a *cousa amada* — se encarna no corpo do próprio artista — o *amador* — que dela se alimenta. Entrementes, aflora no narrador a consciência de que o percurso do seu olhar se desenvolve no espaço impreciso entre a vida e a literatura, onde aqueles amantes podem ser criaturas vivas ou personagens:

Estarão em perigo? Perigo de quê? De crueldade? De luxúria? De egoísmo? De frieza? De amor em excesso? Possivelmente, sim, estão em perigo. Mas é difícil, muito difícil, dizermos em que perigo. Perigo de serem criaturas vivas que se tornam personagens. Perigo de serem personagens que se transformem em criaturas vivas. Estes dois perigos juntos para ambos, ou um dos perigos para cada um deles. São perigos imensos. Mas, se não soubermos como são personagens ou criaturas vivas, o perigo que eles correm é maior. Se errarmos de socorro, que será das suas vidas? (ANAD 211)

A existência dos amantes se passaria na ficção, enquanto personagens de um corpo textual do qual também fazemos parte como leitores, ou na

realidade, enquanto criaturas vivas de um espetáculo que testemunhamos? Essa questão, complexa exatamente porque as dúvidas que suscita não são passíveis de resposta, mas apenas de discussão, foi abordada em alguns trechos da referida correspondência entre Vergílio Ferreira e Jorge de Sena, os quais transcrevemos a seguir.

Carta de Vergílio Ferreira:

[...] indo ao conto: a forma triádica que V. lhe deu [...] perturba apenas porque este 3º termo (nós, as testemunhas) o sentimos fora do conto. Falo sob o ponto de vista estritamente estético. Evidentemente V. deliberou isso mesmo. Mas que o acento da liberdade final se transfira para a nossa interrogação, com a consequente mudança de planos, perturba-nos a expectativa.²²

Carta de Jorge de Sena:

O fora da 3ª parte do conto pretende, com efeito, ser isso mesmo. Na medida em que eu sou cada vez mais — como sempre fui em ficção — adepto do “realismo”, e cada vez mais descrente da ficção tradicional para dá-lo, essa 3ª parte era necessária, apesar da violência que implica, após a reprodução directa e “inversa” da experiência individual, que são as duas partes anteriores. Sem a 3ª parte, eu não referiria ao espectador esse realismo, e implicitamente admitia, como não admito, que ele possa conceituar-se noutra absoluto que o da criação estética. Se eu não chamasse a atenção para o fato de que essa criação nos permitira ver os actores, como limitaria a responsabilidade dessa visão?²³

É incontestável que esse “realismo” sempre adotado por Jorge de Sena não equivale ao da “ficção tradicional”, mas a um fazer ficção que, num de seus prefácios, ele propõe como “falar do mundo em que vivemos e da vida que nos foi dado ter, ou a que nos foi dado assistir, nele”.²⁴ A partir disso, fica evidente que tanto a vida que temos quanto a que assistimos estão presentes nessa ficção — que é, portanto, um outro mundo no qual também possuímos existência. Assim, no “fora” do conto, temos a “visão” do papel de cada um de seus personagens, ao mesmo tempo que, inseridos nesse universo “absoluto” da “criação estética”, aqueles são criaturas vivas e, nós, de testemunhas, passamos também a atores que representam um texto.

O fundamental, no entanto, é a idéia da limitação da “responsabilidade dessa visão”. Com efeito, apesar de, num determinado instante, ser sugerida uma disposição de se intervir na “sorte” dos amantes, “para salvá-los (ou para perdê-los)”, o sujeito da visão testemunhal acaba por desistir, mantendo-se apenas como espectador e, implicitamente, lhes conferindo uma total autonomia para traçarem o seu destino: “Não, o melhor é olharmos, em silêncio, contando a respiração, como eles dormem” (ANAD212). Essa atitude vai perfeita-

mente ao encontro da afirmação de Jorge de Sena de que “o direito à perdição (ou à salvação última) é um direito inalienável da liberdade humana”.²⁵

Dessa maneira, também no universo da “criação estética”, o narrador-criador confere aos personagens-criaturas vivas o livre arbítrio para agirem. Mas, no pequeno mundo do conto, tanto o criador quanto as duas criaturas possuem o conhecimento do amor e, por isso, formam uma trindade perfeita. Nessa crença de que todos comungam, a matéria essencial para que o homem modele a sua forma — o amor cognoscente, saber e prazer — é divina, uma vez que atribuída pelo próprio criador, que dela compartilha. Assim, é a dignidade de, livremente, o homem esculpir o seu próprio ser encarnando nele esse amor que lhe permite alcançar a redenção.

Ao observar os seres que ama, também esse criador é capaz de sentir o “prazer dignamente sensual que toda a obra de arte deve proporcionar a quem a contempla”,²⁶ pois, nessa divina trindade, a revelação do amor é um dom recíproco. Celebra-se, desse modo, uma consagração: integrando o universo do criador, o erotismo é sacralizado, enquanto que, constituindo a natureza do homem, este se diviniza.

Desse criador, resta, finalmente, uma presença a pairar, “em silêncio, contendo a respiração”, sobre os amantes que, “enlaçados”, “dormem serenamente, saciados” (ANAD 212). Assim, se “o amor tem todos os sentidos”,²⁷ é, todavia, ao silêncio do amor, “tão silencioso esse”²⁸, que o admirador se dirige: “Esperarei perguntas sem resposta? / Responderei a perguntas não faladas? / Diz-me, silêncio, em ruídos de que és feito, / como entender-te quando és corpo humano”.²⁹

E é, também na paz desse silêncio, que os amantes, pelo sonho da *visão perpétua*, entoam o seu cântico de amor:

*Tudo se cala em ti como na vida.
Tudo palpita e flui como no leito
em que se morre ou se ama, já desfeito
o abraço do momento em que, sustida
a sensação da posse conseguida,
a carne pára a ejacular-se atenta.
Tudo é prazer em ti. Quanto alimenta
esta glória de existir, trazida
a cada instante só do instante ser-se,
reflui em ti, puro, aflante,
certeza e segurança de conter-se
na criação virtual o renascer-se
agora e sempre pelo tempo adiante,
mesmo esquecido. Em ti, o conhecer-se
deste possível é a paz do amante.³⁰*

Notas

1. SENA, Jorge de. *Poesia III*. Lisboa: Edições 70, 1989. In: Exorcismos, p.123-124.
2. MAIA, Márcia Vieira. *Olhares de Eros: uma viagem na ficção breve de Jorge de Sena*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 1996. 292fl. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa.
3. SENA, Jorge de. *Antigas e Novas Andanças do Demônio*, (contos). 5. ed. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 201-212. Nas citações do texto, a referência será abreviada por ANAD, seguida do número da página.
4. SENA, Jorge de. *Trinta anos de Camões*. Lisboa: Edições 70, 1980. v. I, p.303.
5. SENA, Jorge de. *Trinta anos de Camões*. Op. Cit. v. II, p. 134.
6. SENA, Jorge de. *Dialécticas aplicadas da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1978. p. 278.
7. FAGUNDES, Francisco Cota. "Os Amantes" as Jorge de Sena's Oration on the Dignity of Man. In: SANTOS, João Camilo, WILLIAMS, Frederic, (org). *O amor das letras e das gentes*. Santa Bárbara: Center for Portuguese Studies, University of California at Santa Barbara, 1995. p. 276.
8. LOURENÇO, Jorge Fazenda. *A poesia de Jorge de Sena como testemunho, metamorfose e peregrinação*. Santa Bárbara: University of California at Santa Barbara, 1993. p. 394.
9. SENA, Jorge de. *Poesia II*. Lisboa: Edições 70, 1988. In: *Metamorfozes*, p. 87-88.
10. BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 82.
11. CUNHA, Maria Helena Ribeiro da. *A dialéctica do desejo em Camões*. Lisboa: IN-CM, /1989/. p.45.
12. SENA, Jorge de. *Trinta anos de Camões*. Op. Cit. v. II, p.90.
13. SENA, Jorge de. *Sobre o romance*. Lisboa: Edições 70, 1986. p.231.
14. CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.51.
15. SENA, Jorge de. *Poesia II*. Op. Cit. In: *Metamorfozes*, p.166. "La Cathédrale Engloutie", de Debussy".
16. PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1993. p.129.
17. CHAUI, Marilena. Laços do desejo. In: *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 39.
18. SENA, Jorge de. *Sobre o romance*. Op. Cit. p.209.
19. PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Op. Cit. p. 195-196.
20. PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Op. Cit. p.117-118.
21. BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. Op. Cit. p82.
22. SENA, Jorge de, FERREIRA, Vergílio. *Correspondência*. Lisboa: IN-CM, 1987. p.56-57.
23. SENA, Jorge de, FERREIRA, Vergílio. *Correspondência*. Op. Cit. p.63.
24. SENA, Jorge de. *Os Grão-Capitães*. 4. ed. Lisboa: Edições 70, 1982. p. 17.
25. SENA, Jorge de. *Sobre o Romance*. Op. Cit. p. 209.
26. SENA, Jorge de. *Transformações e metamorfoses do sexo*. Com vinte desenhos de José Rodrigues. Porto: O Oiro do Dia, 1980. [Não dispondo da edição referida, citamos a partir de cópia do original datilografado, cedido por Mécia de Sena — p.2].
27. SENA, Jorge de. *Poesia I*. Lisboa: Moraes, 1961. In: Post-scriptum, p. 194. "Os cinco sentidos".
28. SENA, Jorge de. *Poesia III*. Op. Cit. In: *Peregrinatio ad loca infecta*, p. 49. "Súplica final".
29. SENA, Jorge de. *Poesia III*. Op. Cit. In: *Conheço o sal*, p. 217. "Diz-me, silêncio...".
30. SENA, Jorge de. *Poesia II*. Op. Cit. In: *Arte de música*, p. 179-180. "Réquiem", de Mozart".